

Über unbekannte Malereien Adam Friedrich von Löwenfincks auf Meissner Porzellan mit Korbflechtmuster

Autor(en): **Syz, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Mitteilungsblatt / Freunde der Schweizer Keramik = Bulletin de la Société des Amis de la Céramique Suisse**

Band (Jahr): - **(1955)**

Heft 30-31

PDF erstellt am: **25.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-394917>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

tönung der Farbe und weicher Schattierung bis zur plastischen Wirkung durchgeführt. Dabei macht sich eine Neigung für tiefe Schatten geltend...»⁴.

2. *Das Service mit der Goldnummer 3* (Abb. 28) weist uns andere Gedankengänge. August II., König von Polen, starb 1733, und daher muss die Datierung vor dieses Datum angesetzt werden. Um 1730 war der Mitarbeiterstab von Höroldt schon gewaltig angewachsen. Die Manufaktur beschäftigte 92 Personen, davon allein 40 Maler⁵. Trotz dieser grossen Zahl lassen sich bestimmte Anhaltspunkte finden, die Christian Friedrich Herold als Maler des zweiten Services vermuten lassen. Herold, ein Namensvetter des Meissner Manufakturdirektors war in Berlin als Maler für Emaildosen tätig, bis ihn Höroldt 1725 in Meissen anstellte. Bei dieser Malerei beobachten wir die gleichen Stilmerkmale wie bei den signierten Stücken aus der Dresdner Sammlung, die Pazaurek in seinem Hausmalerbuch abbildet⁶. Als weiteres Vergleichsstück führen wir die signierte Emaildose im Stadtmuseum in Königsberg an, die Pazaurek im Buch über Meissner Porzellan publiziert⁷. Herolds typische Uferszenen, die unser Service schmücken, umschreibt Otto von Falke: «Selten fehlen auf seinen Erfindungen im Vordergrund die mit Kisten und Fässern beschäftigten Figuren, die Türme am Ufer

und die Takelung von Seeschiffen im Hintergrund. Auf diesem Felde hat C. F. Herold weiterhin die Führung behalten»⁸.

August der Starke hat somit Arbeiten seiner besten Künstler dem Johannes Escher um 1732/33 als Geschenk offeriert, und wir freuen uns, dass die beiden Dokumente über zweihundert Jahre im Familienbesitz erhalten blieben.

Anmerkungen:

¹ Arno Schönberger: Meissner Porzellan mit Höroldt-Malerei, Darmstadt 1953, S. 15.

² K. Berling: Festschrift, S. 9.

³ Otto von Falke: Meissner Malereien von Höroldt und Herold, im Pantheon. Bd. XV, Jhg. 1935, S. 203, Abb 1.

⁴ Otto von Falke. Bd. XV, Jhg. 1935, S. 202.

⁵ Berling: Meissner Porzellan 1900, Leipzig, S. 185.

⁶ G. Pazaurek: Deutsche Fayence und Porzellan-Hausmaler, Bd. I, S. 125 ff.

⁷ G. Pazaurek: Meissner Porzellanmalerei des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1929. Abb. 66, S. 125.

⁸ Otto von Falke: Meissner Malerei von Höroldt und Herold, im Pantheon. Bd. XV, Jhg. 1935, S. 209 und Abb. 8.

Über unbekannte Malereien Adam Friedrich von Löwenfincks auf Meissner Porzellan mit Korbflechtmuster

Von Dr. med. *Hans Syz*, Westport, Connecticut, USA.

(Abb. 32–34)

Die Frage, welche Malereien auf Meissner Porzellan als *Originalarbeiten* von Adam Friedrich von Löwenfinck angesehen werden können, ist ein in mancher Beziehung noch ungelöstes Problem. Es ist oft schwierig, eigenhändige Werke dieses Künstlers zu bestimmen, da andere Porzellanmaler gewisse Züge seiner Malweise mit ihm teilen oder solche von ihm übernommen haben. Eingehende Untersuchungen über diese Fragen, mit denen sich Kenner wie Dr. S. Ducret, Hans-Jörgen Heuser und Ralph H. Wark seit einiger Zeit befassen, werden auf diesem Gebiet jedenfalls zu weitgehender Klärung führen.

Im Folgenden möchte ich die Aufmerksamkeit auf eine von Löwenfinck gemalte Terrine lenken (Abb. 32, 34), von der man annehmen kann, dass sie das Mittelstück eines bisher noch nicht beschriebenen Tafelgedeckes bildete. Es sind mir keine anderen Geschirre bekannt, die eindeutig zu dieser Terrine gehören. Ein grosser Teller mit *Fabeltieren* sollte aber in diesem Zusammenhang besprochen werden (Abb. 33), da er mit der Terrine insofern übereinstimmt, als auch er das Sulkowski-Korbflechtmuster zeigt. Es stellt sich nun die Frage, ob diese beiden Stücke zusammengehören und ob der Teller wirklich ein Werk von Löwenfinck ist. Das Motiv auf diesem Teller ist so einfach gehalten, dass es schwierig ist, genügend Anhaltspunkte für die Bestimmung des Malers zu finden, da andere Künstler auch mit *Fabeltieren* dekoriert haben. Doch will ich auf gewisse, für Löwenfinck

charakteristische Züge hinweisen, die es möglich machen, diesen Teller zu seinen Originalwerken zu zählen.

Wir wissen, dass Löwenfinck schon in jungen Jahren seinen eigenen Weg ging und einen Stil entwickelte, der sich durch die sichere Linienführung, die eigenartige Farbenskala und die Freiheit und Originalität der Komposition kennzeichnet. Seine Unabhängigkeit in Kunst und Charakter war wohl ein Mitgrund dafür, das er schon im Alter von 22 Jahren die unter der Führung von J. G. Höroldt straff disziplinierte Meissner Manufaktur verliess. Diese seine Originalität erleichtert in gewissen Fällen die Bestimmung fraglicher Stücke. Es handelt sich hier um die Beurteilung der Ursprünglichkeit, des inneren Gehaltes und der lebensvollen Eigenart, die ähnlich dem von Ludwig Klages in der Beurteilung von Handschriften gefundenen Formniveau, intuitiv aber doch überzeugend erfasst werden kann.

Die Malerei auf der Terrine zeigt diese Eigenheit der Auffassung und Komposition und auch sonst manche der für Löwenfinck als charakteristisch angesehenen Züge. Die Gewänder der Figuren sind in lebhaften, satten Farben gehalten, wie Blau, Gelb, Orange-Rot, Violett, Grau und ein dunkles Graugrün, welches auch an dem Buschwerk der Landschaft vorkommt. Schwarz ist an Hüten, Schuhen, Sonnenschirm, Gebäuden und Felsen in typischer Weise verwendet. Die Umrisse und Falten der Kleider sind in Gold und zum Teil in Schwarz gezeichnet. Goldzeich-

nung findet sich auch in der Landschaft an Baulichkeiten, Felsen sowie an Blumen. Die Felsen haben zweierlei braune, sowie gelbe, violette und schwarze Farbtöne, die oft scharf gegeneinander abgesetzt sind. An den Bäumen ist das geringelte und das fein gefiedert herunterfallende Blattwerk besonders bezeichnend. Die Struktur des Letzteren besteht aus einer Kombination von vertikal laufenden geraden und korkzieherartig gewundenen Linien. Diese Technik wiederholt sich bei Löwenfinck an verschiedenen Baumarten, besonders auch an den für ihn so typischen *Tannen*. Die kleine *Sonne* in Gold, die auf dem Deckel wie auf der Terrine vorkommt, sieht man immer wieder auf Malereien Löwenfincks, wenn Figuren in der Landschaft stehen. Die Szenen sind durch blaue Randlinien vom Korbflechtmuster der Terrine abgegrenzt. Der Gesamteindruck der Malerei ist etwas ruhiger als bei manchen anderen ihm zugeschriebenen und wohl etwas früher zu datierenden Arbeiten. Es ist aller Wahrscheinlichkeit nach ein Werk aus seinen letzten Meissner Jahren (1735-1736), als er schon vereidigter Geselle war und grössere Aufträge bekam.

Aus dieser Zeit stammen auch verschiedene Services, die als Randeinfassung dasselbe Korbflechtmuster zeigen wie die hier besprochenen Stücke, vor allem das Service des Grafen Jos. Alex. Sulkowski, dessen Namen zur Bezeichnung dieses Musters gebraucht wird. Die Schwertermarke hat auf Terrine und Teller die gleiche mit kugeligen Knäufen versehene Variante, welche jener auf 1735-1740 datierten Form sehr ähnlich ist, die bei W. B. Honey (Dresden China, 1934) unter Nr. 33 erscheint. Als Massenmarkierung ist auf der Terrine ein Kreuz mit vier Punkten (E. Zimmermann, Meissner Porzellan, Markentafel Nr. 75). Auf dem Teller sind zwei Punkte eingeritzt in Kombination mit einem hakenförmigen Zeichen, von dem ich keine Abbildung kenne.

Der Fabeltierteller ist deshalb interessant, weil von den hund- oder wolf-artigen Tieren das sitzende Tier ganz mit einem *Kupferlüster* überdeckt ist. Dieselbe Art der Übermalung mit Lüster hat auch ein Eber auf einem Löwenfincksteller aus der Sammlung R. H. Wark, dessen Dekor eine Sauhatz darstellt. Diese Technik wurde meines Wissens von anderen Fabeltiermalern nicht angewendet. Der Boden ist Türkisblau gemalt und schwarz punktiert wie auf der Terrine. Die *Schatten* sind da wie dort durch wagrecht schraffierte Striche angegeben, die mit dem gleichen Gelbgrün übermalt sind. Genau dieselbe Behandlung des Bodens zeigen Fabeltiergeschirre von Löwenfinck aus der Sammlung Blohm, von denen sich der bei W. B. Honey (Dresden China, Tafel 21 c) abgebildete Teller jetzt im Metropolitan Museum of Art, New York, befindet. (Geschenk von R. Thornton-Wilson.)

Ein weiteres Vergleichsmerkmal sind die *kleinen Tannen*, die zwar auch von anderen Porzellanmalern als Motiv benutzt wurden; doch stimmt die Gruppe dieser Bäumchen auf dem Teller in Form und Farbe so genau mit ebensolchen kleinen Tannen auf der Terrine überein, dass Nachahmung oder gleiches Vorbild nicht wahrscheinlich sind. Die Gleichartigkeit mancher Streublumen hat nicht viel Bedeutung, da dieser vom Hauptmotiv abgelöste Zierat in gleicher Form auch von anderen Malern gemacht wurde, zum Teil auch noch einige Jahre nach Löwenfincks Meissner Zeit. Beachtenswert sind aber gewisse identische Formen an den in die Landschaft gesetzten Blumen und Pflanzen. Bei einem Vergleich muss man nicht nur die evidente Gleichartigkeit in Betracht ziehen, sondern auch unscheinbare aber doch sehr charakteristische Nuancen der Zeichnung. Als Beispiel will ich aufmerksam machen auf die *kleinen, fünfblättrigen Pflanzen* unter dem Fabeltier, ein Motiv, welches man auch auf manchen Meissner Tellern findet, die nicht von Löwenfinck

dekoriert sind, aber die ganz besondere Weise, wie der Stengel bei der helleren, türkisblau gefärbten Pflanze konkav nach links geschwungen ist und dann in die Umrandung des obersten Blattes übergeht, habe ich bei keinem anderen Porzellanmaler gefunden. *Diese Eigenart der Linienführung* ist auch an zahlreichen derartigen Pflänzchen auf Löwenfinck-Platten und -Tellern der Sammlung R. H. Wark zu sehen. Ich möchte diese, für das Hauptthema fast nebensächlichen Varianten als Ausdruck des persönlichen Stils betrachten, die wie gewisse Eigenarten der Handschrift dem Willen nicht unterstehen und trotz gleichartigem Training oder gleichem Vorbild ihre eigene Charakteristik beibehalten. Dass auf Löwenfinck-Stücken dieses gleiche Motiv auch in veränderter Ausführung vorkommt, ist verständlich, findet man doch auch in anderer Hinsicht ausgesprochene Verschiedenheit der Darstellung auf Werken, die Löwenfinck zugeschrieben werden.

Eine andere, vielleicht ebenso charakteristische Besonderheit seiner Technik ist die *teilweise stärker betonte Randlinie*, die er bei vielen ovalen Blättern anwendet, wie man es auf dem Fabeltierteller an der Blumenstaude sieht und auch sonst auf manchen der bestbeglaubigten Stücke. Diese einseitige Verstärkung der Linie haben auch Blätter an den Streublumen auf manchen Löwenfinck-Geschirren, doch habe ich sie in dieser Art bei fast identischen Streublumen anderer Maler nicht vorgefunden. In wie weit es sich hier wirklich um eine für Löwenfinck spezifische Ausdrucksvariante handelt, müsste an grösserem Vergleichsmaterial nachgeprüft und entschieden werden. Diese Technik ist nahe verwandt mit den an- und abschwellenden Konturlinien mancher Figuren, die als Originalmalereien Löwenfincks gelten, wie z. B. an Stücken der Sammlung M. u. F. Oppenheimer (Nr. 104-106). Eine ebenso kraftvoll nüancierte Führung der Linie hat auch das Laubwerk an späteren Fayencearbeiten, z. B. an den beiden mit F. v. L. gezeichneten Fulder-Vasen (Meisterwerke deutscher Fayencekunst, 1925, Nr. 515). Dieser freie Schwung und zugleich die Beherrschung in Prägung und Betonung der Umrisslinien sind Ausdruck des schöpferischen Temperamentes und der künstlerischen Spontaneität, die für Löwenfincks Schaffen so typisch sind.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass zur Bestimmung eines *Originals* verschiedene Aspekte berücksichtigt werden müssen: Ursprünglichkeit der Gesamtaufassung und Komposition sowie spezifische Eigenart von Inhalt, Zeichnung und Farbgebung. Wie man auch im Einzelnen die angeführten Merkmale beurteilen mag, in ihrer Gesamtheit haben sie diagnostischen Wert und ermöglichen in unserem Falle, die Malerei auf dem Teller als eigenhändige Arbeit Löwenfincks zu werten.

Wie aus den vorangehenden Ausführungen ersichtlich ist, sind die beiden besprochenen Korbflechtstücke nach Entstehungszeit und Stil besonders verwandt mit jenem Löwenfinck-Service, von dem eine Reihe von Exemplaren zur Sammlung Otto Blohm gehörte und dessen Dekor Fabeltiere auf den Mittelflächen und Landschaften mit Figuren auf den Gefässrändern zeigt. Eine ähnlich nahe Beziehung besteht auch zu einer Gruppe von Geschirren, von denen sich manche beachtenswerte Stücke in der Sammlung R. H. Wark befinden.

Was nun eine Zusammengehörigkeit von Teller und Terrine betrifft, so ist bemerkenswert, dass auf dem Teller die blaue Randlinie sowie das Gold an den Blumen fehlen. Man könnte zwar annehmen, dass die Terrine als Hauptstück eines Services reicher ausgestattet wurde als die weniger wichtigen Teile. In diesem Zusammenhang möchte ich auf eine andere Terrine hin-

weisen, die in A. Brüning (Porzellan, 1914, Abb. 40) abgebildet ist und die hier berücksichtigt werden sollte. Diese Terrine, die zum Bestand des Berliner Schlossmuseums gehörte, ist wahrscheinlich im letzten Krieg zerstört worden. Sie hat dieselbe frühe Form und das gleiche Korbflechtmuster wie die erstbesprochene Terrine. Die Dekoration auf diesem Stück wird von Brüning keinem besonderen Maler zugeschrieben, aber es kann wohl kaum Zweifel bestehen, dass der Dekor mit europäisch anmutenden Chinesenfiguren von A. F. von Löwenfinck stammt. Die Malerei ist aber in der Landschaft einfacher gehalten als auf der ersten

Terrine, da Felsen, Buschwerk und Architekturen fehlen. Die beiderseitigen Blütenstauden sind ähnlich dem gleichen Motiv auf dem Fabeltierteller und wie auf diesem fehlen die blauen Randlinien. Alle diese Merkmale machen es wahrscheinlich, dass der Fabeltierteller Teil eines Services war, zu welchem diese zweite Terrine gehörte. Ob nun die erste als Prunkstück diesem zugefügt wurde, oder ob es sich um ein zweites, sonst nicht bekanntes Service handelt, kann nur entschieden werden, wenn weitere dazugehörige Teile in Sammlungen oder in der Literatur gefunden werden.

Mathias Neeracher aus Stäfa, zweiter Beisitzer der Zürcher Porzellanfabrik

Von Dr. med. S. Ducret, Zürich

Mathias Neeracher, der Sohn des Hafnermeisters Mathias Neeracher aus Hottwiel und der Anna Suter von Oettikon, wurde am 23. Mai 1756 in Stäfa geboren¹. Dort besuchte er mit 5 Geschwistern die Dorfschule und zu Ostern 1774 konfirmierte ihn Herr Pfarrer Johann Jakob Waser in der Kirche Stäfa. Am 29. November 1785 heiratete Mathias Neeracher, Hafner in Stäfa, die 17 Jahre alte Tochter des Direktors der Zürcher Porzellanfabrik, Anna Magdalena Spengler aus Schaffhausen. Der Ehe entsprossen 3 Kinder. Im Taufbuch Kilchberg finden wir am 22. April 1787 den Eintrag: «Bapt. Solomon (gest. 22. 10. 1798), dessen Eltern waren Mathias Neeracher, Schreiber in der Fabrik und Anna Magdalena Spengler.» Als Paten amtierten Solomon Keller aus dem Niederdorf in Zürich und Frau Helene Spengler, Herr Vogtrichter Fischers Frau aus Schaffhausen. Zwei Jahre später hoben Heinrich Neeracher aus Stäfa, ein Bruder von Mathias, und Jungfrau Anna Magdalena Maurer aus Schaffhausen das zweite Kind, Anna Magdalena, aus der Taufe.

Nach dem Konkurs der Porzellanfabrik kaufte 1792 Mathias Neeracher «dato zu Schooren der Gemeind Bendlikon sesshaft» das Unternehmen für 7800 Gulden. Bei der Geburt der Anna Regula (gest. 23. 12. 1797) am 14. Oktober 1795 starb seine Frau an den «Folgen der Kindbette und Auszehrung, alt 26 Jahre, 8 Monate und 25 Tage». Neeracher heiratete ein zweites Mal 1797 die Anna Herderen von Wädenswil (bapt. 26. Jan. 1771). Diese zweite Ehe scheint nicht glücklich gewesen zu sein, denn Johannes Scheller² schreibt in den Lebenserinnerungen folgenden Satz: «Da er mitunter dem Trunk sich ergab, was er wegen seiner Ehehälfte, einer bösen Frau, geborene Herdner wegen heimlich thun musste, so liess er sich durch diesen Knaben (Johannes Scheller, der spätere Steingutfabrikbesitzer im Schooren, d. Verf.) geistige Getränke holen, die er dann in dem verschlossenen Mischungszimmer zu sich nahm und dabey mitunter entschlopf.»

Die Neeracher stammen aus Stäfa. 1741 kehrten die Geschwister Caspar, Mathias I und Averia Neeracher von Niederrurnen – nicht ohne grossen Widerstand der Hafner in Zürich und in den Seegemeinden, vor allem Wilhelm Bleulers in Zollikon – in ihre alte Heimat Oettikon in Stäfa zurück³. Sie waren Kinder des Hafnermeisters Johann Jakob Neeracher.

Da sie in Stäfa viele Jahre lang die Hafnerei allein ausübten und ihr Geschlecht mit diesem Handwerk eng verbunden blieb, mag hier ganz kurz auf diese *Stammeltern* eingegangen werden⁴.

Averia heiratete um 1750 den «Sutor» Heinrich Oettiker, sie starb mit 48 Jahren am 27. Mai 1764. Caspar Neeracher-Hafner und Ehegamer – (geb. 26. August 1714 auswärts) wurde am 15. Januar 1743 mit Anna Thomann aus Zollikon vermählt. Der Ehe entsprossen von 1743–1767 dreizehn Kinder, 10 Mädchen und drei Knaben. Diese Buben: Hans Rudolf (geb. 1775), Mathias (1751) und Heinrich (1759) waren später wieder Hafnermeister. *Mathias*, der Vater unseres Fabrikbesitzers (1722–1793), wurde 1722 auswärts geboren und heiratete in Stäfa 1752 die Anna Suter (1730–24. September 1774). Dieser Ehe entstammten die 6 Kinder Hs. Jakob (1753), Emerantia (1754) *Mathias* (23. Mai 1756), Barbara (1758), Anna (1762) und Hans Heinrich (1764). Die drei Söhne sind wieder Hafnermeister. Hans Jakob heiratete 1788 Verena Bruppacher aus Wädenswil. Der letzte Hans Heinrich schrieb in seinem «Wort zur Beherzigung an unsere teuersten Landesväter» über das damalige Landhandwerk die folgende Kritik:⁵ «Erstreckt sich aber das ausschliessende Recht der Zünfte nur über die Handelschaft? Nein! Auch die Professionen liegen unter ihrem Druck. Zufolge desselben soll kein Landmann ungehindert tun können, was er will und was er kann, bevor er sich dieses Recht von den Bürgern der Stadt, die seines Berufes sind, um Geld erkauft hat, welches Geld vielmal nicht zum besten Gebrauch verwendet wird. Die kostbaren Privilegien, die der Handwerker dadurch erhält, dienen auf dem Lande zu weiter nichts, als dass Professionen und Professionen sich um die Grenzen ihrer Gerechtsamen zanken, auch gibt es dem Pfuscher ein Bisschen Brot und den Namen eines Meisters, sowie es hingegen dem Genie drückende Fesseln anlegt. Indessen werden nur die gemeinsten Handwerke für Geld privilegiert; Künstliche und einträgliche Professionen, als Goldarbeiter, Kupferschmied, Zinngiesser, Weissgerber etc. hat sich die Stadt vorbehalten, wer sich eine dieser Arbeiten auf dem Lande zu machen erlaubt, riskiert Konfiskation der Ware und Geldbusse...»

Dieses kleine Essais mag uns einen Einblick geben in die damaligen Kompetenzbereiche Stadt und Land. Das mutige Schrei-